

La nourriture et le sacré en photographie¹

Maria Giulia Dondero

La nature morte et la sacralisation de la sensorialité

L'iconographie picturale traditionnelle de Marie Madeleine² est aujourd'hui attentivement reconsidérée de façon très pointue dans deux natures mortes photographiques du suisse Olivier Richon – *Madeleine en extase* et *Madeleine pénitente* – qui font partie de la série au titre emblématique de *Et in Arcadia Ego* (1991).



RICHON Olivier, *Madeleine en extase*

¹ Cet article est un libre remaniement d'un travail déjà publié sous le titre de « Marie Madeleine ou le goût de la sainteté », *VOIR*, n. 28–29, 2004, pp. 98–104.

² Les pères de l'Église latine réunissent en une unique personne les trois figures qui apparaissent dans les récits évangéliques. Une est la sœur de Marta et de Lazare, une des trois Marie qui après avoir trouvé le sépulcre vide, rencontre le matin de Pâques celui qui révèle sa Résurrection ; une autre est la prostituée que Jésus laisse s'approcher de ses pieds, qu'elle lave de ses larmes, et l'autre est celle d'une autre pécheresse, Marie l'Égyptienne, qui s'est retirée dans le désert pour se dédier avec la vie contemplative. Voir à ce sujet DUBY (G.), « Préface », in A.A. *Marie Madeleine dans la Mystique, les arts, les lettres*, 1988.



RICHON Olivier, *Madeleine pénitente*

La relation entre la nourriture, la sensorialité et la dimension sacrée mise en scène dans les photographies de Richon reprend celle déjà manifeste d'abord dans des peintures de thème religieux, puis présente dans un second temps dans le genre de la nature morte. Dans la tradition picturale, à partir du XV^e siècle, la représentation d'objets quotidiens, comme la nourriture, qui jusqu'à l'époque était située *aux marges* des scènes religieuses³, commence à conquérir le premier plan de la représentation – souvent en équilibre instable entre l'espace de la fiction et l'espace de l'observateur – jusqu'à devenir un genre définitivement autonome. Ce fonctionnement à la limite entre l'observation et la consommation perdure même pendant la période du grand succès de la nature morte qui n'hésite pas à se servir de stratégies textuelles raffinées recourant à l'illusionnisme jusqu'au *trompe-l'œil* où la production d'un réseau polysensoriel de rapports entre l'image qui s'offre et la corporéité de celui qui en jouit acquiert une expression maximale.

En outre, si d'une part la peinture religieuse mettait en scène la « mondanité » de la nourriture, et par conséquent l'objet qui *se consomme* et à *consommer* en nette contraposition à la *réurrence cyclique* (et donc intemporelle) de l'advenir évangélique, de l'autre cette même nourriture pouvait cependant fournir des exemples des rapports de traduction réciproque (la « trans-mondanité ») entre le Verbe et la Chair sous l'égide du sacré. Du reste la tension

³ Sur les objets quotidiens comme « Para/ergon » de la représentation voir STOICHITA (V.), *L'instauration du tableau*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

entre ces deux vocations de la nourriture apparaît aussi clairement dans les deux images photographiques que nous allons analyser. Déjà le lent processus d'autonomisation de cette peinture de genre entre le XV^e et le XVI^e siècle comportait un décrochage progressif de la dimension doctrinale-catéchistique et mettait en scène une religiosité ancrée dans la dimension terrestre (sacralisation des choses), et même, parfois, une affirmation et une exploration phénoménologique de la dimension sensible de ces petites réalités du quotidien. Dans les photographies de Richon la disposition topologique des objets, le chromatisme, l'éclairage particulier, la texture définissent les différents modes du sensible⁴ – le toucher, l'odorat, mais surtout le goût – et leur participation à la vision. Selon la logique de la sensation, et non plus celle de la représentation (Deleuze), la présence de la nourriture se fait figure expérientielle et fait en sorte que l'image ne se limite pas à être un message pour notre regard mais qu'elle impose à l'observateur, « œil-corps »⁵ donc, « de la consommer ». Dans les images de Richon la nature morte conserve cette vocation de problématisation de l'énonciation des différentes modalités de constituer et de ressentir les images.

Madeleine en extase et *Madeleine pénitente* mettent en scène précisément la nourriture qui problématise l'expérience gustative et olfactive comme des moments de « passage » et de « contagion » entre l'isotopie sacrée et la thématization de l'expérience perceptive de l'observateur, entre l'espace religieux et l'espace profane à l'enseigne d'une mise en présence de valeurs sensibles.

Entre regarder et consommer

La stratégie textuelle du *trompe-l'œil* met en scène le pouvoir métalinguistique de l'image : l'attention ne porte donc plus sur la mimésis du monde, mais sur la mise en image⁶ ; en effet dans la nature morte, le *trompe-l'œil* se manifeste par une stratégie d'articulation entre l'espace énoncé et l'espace de l'énonciation en vertu d'un redoublement du *débrayage* (cadres à l'intérieur des cadres) et de représentations en vue avec des portions d'espace qui simulent la saillie (rebords, niches, etc). Dans le cas de *Madeleine en extase* et de *Madeleine pénitente*, la table sur laquelle repose la nourriture et, au second plan, le mur, empêchent en effet que le regard s'aventure en profondeur, en recréant ainsi l'effet des anciennes niches en peinture. Celles-ci semblent creuser un espace en profondeur derrière les objets mais, contrairement à ce qui se produit pour les ouvertures à « fenêtre », la cavité de la niche pousse en saillie ce qui est représenté dans le creux⁷.

⁴ Voir FONTANILLE (J.), « Modes du sensible et syntaxe figurative », in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 61–62–63, 1999.

⁵ MARIN (L.), *De la représentation*, 1994, Paris, Gallimard-Seuil.

⁶ Comme l'affirme Marin, le *trompe-l'œil* ne fait pas partie de la transparence de l'image, c'est-à-dire de la partie mimétique de celle-ci, mais se présente plutôt comme un excès de mimesis, une opacité de la représentation. Elle est même définie comme « irruption » à l'intérieur de l'espace de l'observateur, comme quelque chose qui provoque d'un coup la réversibilité du spectacle et nous transporte de la dimension de l'apparence à celle de l'apparition.

⁷ Au sujet de l'opposition entre niche et fenêtre voir STOICHITA (V.), op. cit.

La nourriture représentée, dans le cas de Richon, n'avance pas directement vers nous, les spectateurs, mais s'offre toutefois à la consommation parce qu'elle est reprise épluchée (le citron) et après une première coupe (l'oignon) : ainsi la figure du citron comme celle de l'oignon, en montrant leur composition « interne », se révèlent-elles comme des objets non seulement à observer, mais à consommer. Ce n'est pas tellement la nourriture qui est donnée à voir dans ces images mais, grâce à l'ouverture d'un programme de *dégustation*, la possibilité de sa *saveur*. Ce n'est pas tant la peau des objets que l'on montre mais leur intériorité : plus qu'inviter à regarder ou à toucher, ceux-ci invitent à *goûter*.

Syntaxes sensorielles et corps de l'image

Comme nous l'avons déjà mentionné, la nature morte réfléchit sur l'élaboration du discours visuel qui peut se construire non seulement à travers la syntaxe de la vision, mais à travers celle du goût, du toucher, de l'odorat, etc. Les différents styles syntaxiques – modes sémiotiques du sensible – ne sont liés ni à la substance de l'expression utilisée, ni à l'ordre sensoriel qui prélève les informations – l'organe de la vue dans notre cas. En effet, selon Fontanille,

le style syntaxique d'un ordre sensoriel est sa forme sémiotique et cette forme sémiotique étant désormais autonome, elle ne dépend plus directement du substrat sensoriel (la substance de l'expression) dont elle émane [...]. Les styles syntaxiques [...] ne sont que tendances, *des dominantes qui brouillent la frontière entre les ordres sensoriels au lieu de la conforter*⁸.

Le projet d'ébranler la frontière des ordres sensoriels plutôt que de la confirmer nous renvoie directement au projet phénoménologique de Deleuze et à la théorisation du « caractère transitoire de la détermination de [tout] organe, selon les forces qui s'y exercent »⁹.

Madeleine en extase et *Madeleine pénitente* réussissent à explorer une telle problématique de manière vraiment originale et intelligente. La Sainte Madeleine, figurante dans le titre, assume le rôle de référence de la tension entre le péché et la pénitence, mais n'apparaît jamais¹⁰ : le titre la convoque, mais sur le plan de la manifestation visuelle une telle actualisation pousse ou vers la référence à sa présence hors champ (*présence en absence*) ou vers la reconnaissance de son *absence* « *en présence* », grâce au drap rouge dans le cas de l'extase, bleu dans celui de la pénitence, drap qu'elle laisse choir sur la table.

On peut supposer qu'un tel drap puisse être attribué (et pour l'isotopie du titre, et pour la tradition iconographique que celle-ci convoque) à Madeleine et qu'il garde en mémoire la conjonction avec le corps de la sainte, en s'offrant

⁸ *Ibid.* p. 28, c'est moi qui souligne.

⁹ DELEUZE, 1981, p. 109.

¹⁰ La disparition du personnage sacré est un des motifs pour lequel nous désirons analyser ces deux images comme une re-visitation du genre de la nature morte, et plus précisément du sous-genre de la *Vanitas*. Pour une problématisation des frontières entre genres de la nature morte et du portrait, voir BASSO FOSSALI (P.) et DONDERO (M.G.) *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche di analisi*, Rimini, Guaraldi, 2006, e. p. § 1.

donc comme une *enveloppe synesthésique* : du corps de la sainte « il reste » seulement ce qui l'a accompagnée dans son parcours qui de l'extase parvient au repentir : un drap rouge et un citron épluché, un drap bleu et un oignon coupé. La mise en scène du drap, *débrayage* de l'enveloppe et du mouvement corporel, par le biais du jeu de reliefs et des volumes, montre comment la vision peut fonctionner selon le mode sensible de l'enveloppe tactile. Mais la polysensorialité est exprimée non seulement par la présence du drap : dans le cas de *Madeleine en extase* le citron qui exhibe son intériorité renvoie à une sensation gustative. Ici la substance visuelle se dissocie du champ de la vision et est investie par la syntaxe du goût¹¹. Le champ gustatif ouvre réellement dans le corps un espace interne et nous n'avons plus à faire à un corps proprement conçu comme une enveloppe (le toucher) mais à un corps interne. L'âpreté instantanée éprouvée au contact de la pulpe du citron produit une sensation gustative qui tombe « à pic » et qui rime avec le titre qui présente une passion ponctuelle, celle de l'extase qui porte à la conversion. L'inscription qui renvoie à la passion de l'extase rime avec le rouge du manteau que Madeleine laisse tomber, couleur qui – par opposition au bleu de l'image du repentir, passion durable – exprime la ponctualité de la sensation.

Il semble que les deux images constituent un parcours sensoriel qui s'entremêle avec celui de la passion : la durée du bleu et de la figure olfactive de l'oignon dans la *Madeleine pénitente* s'opposent à la ponctualité de la sensation gustative du citron qui est âpre, acide et possède un rythme de déploiement gustatif plutôt rapide, accéléré, tandis que l'odeur de l'oignon envahit le corps en produisant une sensation de langueur, celle des larmes. Dans *Madeleine pénitente* nous passons d'une sensation *intense* à une sensation plus *étendue*. En outre, de la sensation gustative, intime, « présentifiée » dans la première image, on passe à la mise en scène d'une sensation olfactive qui se focalise sur la stratification des enveloppes corporelles des sujets plutôt que sur le corps interne¹².

La consommation de la nourriture présente donc deux rythmes différents de la consommation, lesquels riment avec la dimension aspectuelle des passions¹³ façonnées par l'inscription, l'extase et le repentir, et rendues plastiquement par les différentes configurations des couleurs et des lumières des deux photographies.

De plus, la vanité de toutes les choses n'est pas uniquement représentée par l'image de la nourriture à consommer, mais bien également par les passions mises en scène : l'extase parce que, comme le goût âpre d'un citron, de caractère ponctuel, elle finit en un instant ; l'autre, le repentir, est bien sur une passion durable, mais ici clairement non authentique : il advient artificiellement à travers un « instrument de commotion » : l'oignon. Les deux passions sont représentées de façon ostentatoire : elles sont offertes comme la nourriture disposée sur une table, offertes pour être consommées, en un mot « pré-confectionnées ». Dans

¹¹ Ceci non pour le fait que le citron épluché évoque systématiquement une sensation gustative mais surtout parce qu'ici c'est son intériorité qui est mise en valeur. Si la figure du citron était valorisée par son enveloppe rugueuse et par sa texture imparfaite il renverrait alors plutôt à la syntaxe de la vision.

¹² Fontanille, 1999, op. cit.

¹³ Sur l'aspectualité comme dimension de la passion, v. FABBRI (P.), *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

Madeleine pénitente les larmes sont procurées, « mises à disposition », prêtes à être utilisées pour le plaisir du spectateur. Le « vrai » péché de Marie Madeleine est ici « revisité » : Madeleine n'est plus coupable à cause de son « tempérament charnel » et du vice des sens, comme dans la tradition évangélique, mais pour quelque chose qui ne prévoit pas de salut : la simulation du repentir et donc de la sainteté.

La représentation renversée et le corps du spectateur

Revenons à présent au drap abandonné, trace du corps absent. Madeleine n'a laissé de son corps que « l'enveloppe – peau », l'enveloppe de l'enveloppe : le manteau est investi de la sensation extéroceptive de la peau. Le toucher, comme nous l'avons déjà signalé, est donc attribué au drap par le jeu de la disposition des plis. Le drap qui a glissé remplace l'enveloppe et le mouvement du corps humain dont il conserve l'empreinte : « l'enveloppe des objets est transformée en surface d'inscription pour (et à travers) l'empreinte des corps qui en font usage ou qui s'en approchent »¹⁴. La surface d'inscription de l'enveloppe-drap peut alors être définie comme la *mémoire figurative* d'un corps, d'une enveloppe constituée de la totalité des « souvenirs corporels » relatifs aux passions et aux sensations de Madeleine. Le mouvement de projection du corps de la sainte engendre une enveloppe qui conserve dans ses plis la mémoire de son origine corporelle, et ces mêmes plis anticipent un retour possible au corps : mais au corps de qui? Le drap de Madeleine se rend disponible pour un autre corps : celui du spectateur. Si Madeleine offre, avec le drap, uniquement les restes de son corps, la sensation tactile liée à la peau est assumée par le spectateur qui prête sa sensibilité proprioceptive et intéroceptive pour pouvoir assumer la sensation gustative. L'absence « en présence » de Madeleine à travers le titre fait que le processus de consommation et de métabolisation est attribué à nous les observateurs. La représentation se renverse vers nous : l'observateur est « appelé » à prêter le corps absent du cadre. L'isotopie de la consommation, prise en charge par le spectateur dans toutes ses déclinaisons, est de surcroît confirmée par la prise de vue qui nous invite « à prendre place » au banquet de la gastronomie mystique. La nourriture perd ainsi sa valence métaphorique – à l'œuvre dans la *Vanitas* – et nous invite à éprouver les sensations de Madeleine : nous ne parvenons au sacré qu'à travers une transformation sensorielle initiatique activée par l'expérience de la nourriture.

Et in Arcadia Ego

Le titre de la série, *Et en Arcadia Ego*, met irrévocablement en scène un rapport intertextuel avec des œuvres du même titrage, comme avec le sous-genre de la *Vanitas*. Les interprétations de la phrase latine, présente dans quelques peintures de Guercino et de Poussin, engendre encore aujourd'hui de fortes polémiques entre des historiens de l'art et des épistémologues : quelle est l'identité à donner à la voix inscrite sur l'image et qui prononce ce « memento mori »? Les deux images photographiques de Richon proposent une relecture contemporaine de la relation entre dimension sacrée de la sensorialité et du

¹⁴ « Enveloppes, prothèses et empreintes: le corps post-moderne (À propos de Marcel Duchamp) » in *Protée*, n°28, 2000, à présent remanié par Fontanille, J. 2004.

memento mori en insérant, comme nous l'avons déjà noté auparavant, une note d'ironie. Dans notre cas il se produit un court circuit entre le titre qui nomme la passion qui domine le personnage sacré, et le titre de la série *Et en Arcadia Ego*, mots qui dans la tradition picturale sont représentés sur la pierre tombale ; par ailleurs, la table est occupée non seulement par des objets comestibles, mais aussi par le drap, qui conserve les traces du corps disparu. Et est-ce vraiment un hasard que sur la table les attributs de la sainte soient mis en relation directe avec la nourriture ? N'est-ce pas sur la table/autel que se produit la transformation de la nourriture en corps du Christ ? De même dans le cas de la Résurrection, le Christ ne laisse-t-il pas derrière lui une tombe décalottée et le drap qui l'enveloppait ?

Consommer le sacré

Les titres *Madeleine en extase* et *Madeleine pénitente* sont des déictiques imparfaits parce qu'ils indiquent ce qui n'est plus, ce qui a été consommé. Le titre nous interpelle : les mots du titre ne s'incarnent pas en Madeleine, mais ils vont à la recherche d'une autre chair, comme la nourriture « ouverte » cherche un lieu où aller exister comme sensation, où pouvoir être goûtée et consommée. La représentation nous convie à nous asseoir à table. Mais dans la nature morte la nourriture est là seulement comme *activateur*, opérateur qui nous demande de prêter notre corps pour actualiser la sensation. Ici le sacré a été consommé, et ce qui reste du personnage évangélique est sa connexion avec le sensible, l'extase activée par la sensation gustative du citron et le feint repentir par la sensation olfactive de l'oignon. La nature morte subit ainsi une perversion du sens : elle n'est plus un memento mori, pas davantage un sévère avertissement du type « tu laisseras ton corps ». L'avertissement de la caducité de la vie qui accompagne chaque représentation de la nourriture change de signe : l'image paraît même appâter l'observateur avec une exhortation alléchante : « prête ton corps ». L'*Et in Arcadia Ego* repris par le photographe Richon peut donc être interprété comme un « moi aussi j'étais dans cette arcadie du sensualisme où l'on rejoint le sacré à travers le sensible ».

Les deux images critiquent la légitimité éthique du parcours contemporain vers le sacré : aujourd'hui pour arriver au sacré il semble qu'on puisse parcourir une voie sensible, illustrée ici par l'exemple de l'opportunité facile avec laquelle nous pouvons nous mettre à la place et dans la position du saint, lui prêter notre corps. De cette manière même le sacré, comme la nourriture, semble être destiné à être « pressé », comme le citron, et « utilisé », comme l'oignon, pour réussir « à sentir » quelque chose, n'importe quelle chose. L'extase et la contrition s'expriment à travers des perceptions gustatives ou olfactives ; de l'isotopie de la consommation de la nourriture on arrive à celle du sacré à travers le sensible, d'un sacré qui va donc s'épuiser. Alors que des choses restent la pulpe, de la sainte il ne reste même pas les os, mais seulement des restes, qui ne représentent pas l'essence de Madeleine, mais seulement un simple *supplément iconographique*.

La consommation du sacré se rend extrêmement disponible pour nous, d'une jouissance facilement accessible. Le titre qui nomme la sainte-pécheresse

finir par produire un effet de publicité du sacré, sa commercialisation¹⁵. L'isotopie de la consommation du sacré ne se produit pas donc exclusivement à travers la disparition du corps de la sainte, corps consumé, duquel est restée seulement la « peau », mais même le nom est porté à consommation, et se retrouve totalement dé-sémantisé dans la publicisation (tout le monde peut prendre la place vide de la sainte (et du Christ)).

Ces natures mortes contemporaines ne font plus réfléchir sur la caducité de la vie, mais elles montrent comment on peut à présent accéder au sacré avec la même facilité avec laquelle on s'assied à table.

Bibliographie

AA. VV., *Marie Madeleine dans la Mystique, les Arts et les Lettres*. Actes du Colloque International d'Avignon 20–21–22 juillet 1988, Paris, Ed. Beauchesne, 1988.

AA.VV., *Diskurse der Bilder. Photokünstlerische Reprisen kunsthistorischer Werke*, Wien, Ed. Kunsthistorisches Museum, 1994.

BASSO FOSSALI (P.) et DONDERO (M.G.), *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche di analisi*, Rimini, Guaraldi, 2006.

DELEUZE (G.), *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981.

DONDERO (M.G.), *Fotografare il sacro. Indagini semiotiche*, Roma, Meltemi, 2007.

FABBRI (P.), *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

FONTANILLE (J.), « Modes du sensible et syntaxe figurative », in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 61–63 (1999). À présent remanié par Fontanille (2004).

FONTANILLE (J.), « Enveloppes, prothèses et empreintes : le corps post-moderne (À propos de Marcel Duchamp) » in *Protée*, n°28 (2000). À présent remanié par Fontanille (2004).

FONTANILLE (J.), *Soma et séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.

MARIN (L.), *De la représentation*, Paris, Gallimard-Seuil, 1994.

STOICHITA (V.), *L'instauration du tableau*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

¹⁵ Sur la relation entre sacré et gratuité du don selon Derrida (*Donner le temps*, Paris, Ed. Galilée, 1991), je me permets de renvoyer à DONDERO (M.G.), *Fotografare il sacro. Indagini semiotiche*, Meltemi, Roma, 2007.